

Taiwanese New Cinema

Een taboedoorbrekende nieuwe stem

Gertjan Willems

Op internationaal vlak bleef de Taiwanese cinema, met uitzondering van enkele martial-artsfilms, lange tijd een onbekend gegeven. Vanaf de tweede helft van de jaren 1980 begonnen er binnen het internationale filmfestivalcircuit echter regelmatig Taiwanese films op te duiken die erg geprezen werden om hun artistieke kwaliteiten.

Deze erkenning was hoofdzakelijk te danken aan films die deel uitmaakten van de zogenaamde 'Taiwanese New Cinema', met Hou Hsiao-hsien en Edward Yang als boegbeelden van de beweging. In deze bijdrage gaan we dieper in op de voorgeschiedenis, het ontstaan en de bloeiperiode van de Taiwanese New Cinema, evenals op het belang van de beweging voor de verdere ontwikkeling van de Taiwanese filmgeschiedenis.

Voorgeschiedenis: politiek en film

Toen de eerste filmvertoning in Taiwan plaatsvond (naargelang de bron in 1900 of in 1901), stond het eiland al enkele jaren onder het gezag van Japan, dat China in 1895 van de macht verdreven had. Dat bracht met zich mee dat vanaf de realisatie van de (voor zover bekend) eerste korte documentaire in 1907, de Taiwanese filmproductie grotendeels gedomineerd werd door de Japanners. Pas in 1922 waren er voor het eerst Taiwanese acteurs te zien in de film *The Eyes of Buddha* (1) (Tanaka King). De eerste film die als 'volledig Taiwanees' beschouwd wordt, *Whose fault is it?* (LiuXi-yang), dateert uit 1925 (Zhang, 2004: 115-116). Zoals wel vaker het geval is bij kolonies kan er met een totale productie van zestien langspeelfilms tussen 1922 en 1943, waarvan er slechts twee geen coproductie waren met Japan, eigenlijk nauwelijks gesproken worden van een Taiwanese filmsector. In 1937 brak de tweede



The Puppet Master

Chinees-Japanse oorlog uit, wat een doorgedreven 'Japanisering' van Taiwan met zich meebracht. Gedurende deze oorlogsperiode, die wordt belicht in Hou Hsiao-hsiens *The Puppetmaster* (1993), viel de Taiwanese filmsector quasi volledig stil. Wel richtten de Japanners de Taiwan Motion Picture Association op voor propagandadoeleinden, evenals de Taiwan News Picture Association. Deze twee entiteiten werden in 1945 samengevoegd tot de Taiwan Film Studio. Samenvattend wordt deze eerste periode binnen de Taiwanese filmgeschiedenis gekenmerkt door een erg bescheiden en bovendien door Japan gedomineerde filmproductie waarbij actieve politieke inmenging de rode draad vormt.

Deze nauwe samenhang tussen politiek en film blijkt ook een constante te zijn in de tweede grote periode die te onderscheiden valt binnen de Taiwanese filmgeschiedenis. Deze periode liep vanaf het einde van de Tweede Wereldoorlog tot ongeveer 1982, toen de Taiwanese New Cinema een aanvang nam. De socio-economische en politieke context is niet enkel van belang om de repercussies voor het Taiwanese filmbedrijf, maar ook omdat heel wat cineasten van de Taiwanese New Cinema opgroeiden in deze periode, wat tot uiting komt in hun films (cf. infra). Na de Tweede Wereldoorlog werd Taiwan door de Japanners weer overgedragen aan China. Taiwan stond toen volledig onder controle van de Kwomintang, de corrupte en gewelddadige Chinese nationalistische partij onder leiding van Chian Kai-shek, die een burgeroorlog uitvocht met de Communistische Partij van China. Door het repressieve beleid (de 'witte terreur') van de Kwomintang heerste er grote onrust en ontevredenheid onder de Taiwanese bevolking, wat culmineerde in de gewelddadig neergeslagen opstand van 28 februari 1947 (het zogenaamde '228 massacre'). Nadat de Chinese burgeroorlog in 1949 gewonnen werd door de communisten, vluchtte de Kwomintang naar Taiwan, waar de Republiek China bleef voortbestaan 'in afwachting van de terugkeer naar het vasteland'. Samen met de Kwomintang vluchtten in totaal ongeveer twee miljoen Chinezen van het vasteland, onder wie heel wat intellectuelen en kunstenaars, en dus ook filmmakers, mee naar Taiwan. Dat betekende een extra stimulans voor de 'sinificatiepolitiek' die de Kwomintang in Taiwan doorvoerde. Nadat de Taiwanese economie enigszins stabiliseerde werden gedurende de jaren vijftig de fundamenteën van een nieuwe, snel groeiende filmsector gelegd. Er waren vier dominante filmstudio's, die alle in het bezit waren van de overheid. Naast de eerder aangehaalde Taiwan Film Studio was er ook de Central Motion Picture Corporation (CMPC), een studio die tot op vandaag een erg belangrijke plaats inneemt binnen de Taiwanese filmsector. Gedurende de jaren zestig kende Taiwan een periode van erg snelle modernisering, waarbij de economische ontwikkeling en het onderwijs onder impuls van de regering een enorme vooruitgang kenden. Ook de filmsector werd in het kader van de industriële ontwikkeling van Taiwan sterk gestimuleerd, wat al gauw in een honderdtal films per jaar resulteerde. Aanvankelijk werden de meeste films nog in het Taiwanees gedraaid, maar hier kwam verandering in toen de regering het Mandarijn tot officiële taal binnen het publieke discours uitriep.

Tijdens deze productieve periode in de Taiwanese filmgeschiedenis werden er grosso modo drie soorten films gemaakt: anticommunistische propagandafilms, melodrama's en martial-artsfilms (Davis en Yeh, 2005: 25-7). Voornamelijk de eerste twee soorten films stonden onder zware controle van de overheid, maar ook voor de martial-artsfilms was dat het geval. Voor deze martial-artsfilms, waaronder diverse kungfufilms en de wuxiafilms van King Hu, werd er vaak samengewerkt met de Hongkongse filmsector. Onder de melodrama's vielen heel wat zogenaamde 'health realism'-films. Die werden geproduceerd door de CMPC, de filmstudio van de overheid, en waren bedoeld als uitdragers van de traditionele morele waarden die de overheid als belangrijk beschouwde binnen een snel moderniserende Taiwanese maatschappij. In de loop van de jaren zeventig werden de 'health realism'-films wat aan de kant geschoven voor melodrama's gebaseerd op de romans van de populaire schrijfster Chiung Yao. De thema's van moderniteit en traditie, en de hierbij door de overheid geprefereerde morele waarden, waren echter nog steeds prominent in deze films aanwezig. De Taiwanese cinema kende een vrij groot binnenlands populair succes, maar stond internationaal niet onmiddellijk bekend om haar artistieke merites. Slechts bij uitzondering was er eens een film die enige vorm van artistieke erkenning genoot, zoals de wuxiafilm *A Touch of Zen* (1969) van King Hu. Dat zou vanaf de jaren tachtig, met de opkomst van de Taiwanese New Cinema, echter volledig veranderen.

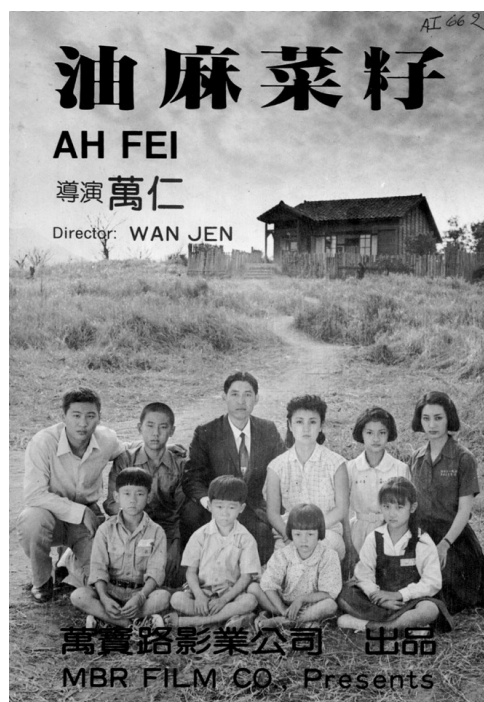
Ontstaan van de Taiwanese New Cinema

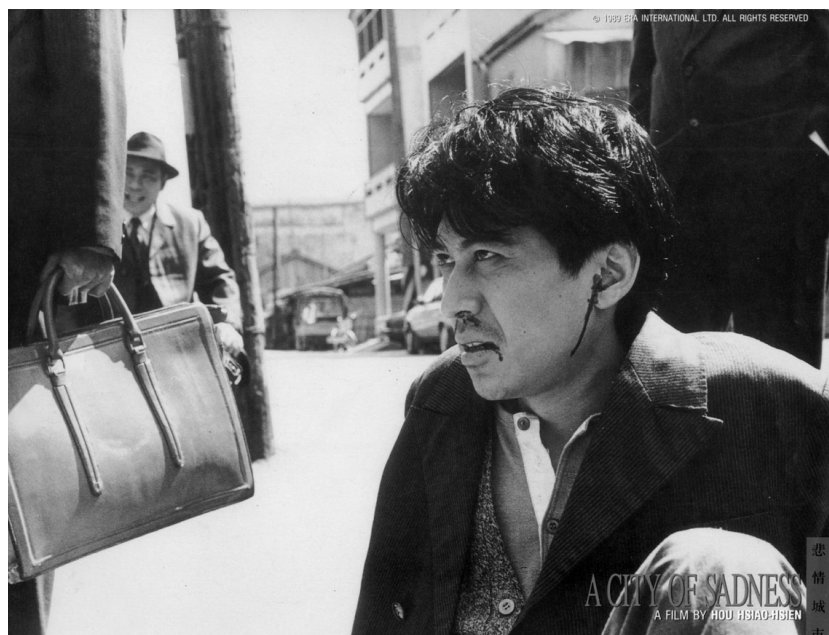
Er vallen verschillende factoren aan te duiden die een vernieuwing binnen de Taiwanese cinema op gang brachten, maar centraal staan wellicht de veranderingen in het (culturele) overheidsbeleid. Met het overlijden van president Chiang Kai-shek in 1975 verzwakte het strikte militaire regime in Taiwan. Zo begon zijn zoon en opvolger Chiang Ching-kuo bepaalde restricties op culturele en artistieke uitingen op te heffen. Het is dan ook binnen dit ruimere politieke kader dat de aanstelling van James Soong als hoofd van het Government Information Office, dat bevoegd is voor de Taiwanese media (waaronder de bevoegdheid film valt), dient te worden gezien (Udden, 2007: 151). James Soong paste binnen het plaatje van een soepelere, maar nog steeds zeer aanwezige overheid. Soong wou de Taiwanese filmsector opwaarderen en trachtte dat onder meer te realiseren door de filmwet aan te passen. Een van de belangrijkste wijzigingen in de filmwet was de implicatie van een zogenaamd 'nieuwkomersbeleid' binnen de CMPC (Davis & Yeh, 2005: 57). Begin jaren tachtig werd aan enkele jonge regisseurs een beperkt budget en carte blanche gegeven, wat resulteerde in de portmanteaufilm *In Our Time* (1982, Chang Yi, Ko I-chen, Tao Te-chen & Edward Yang). Deze film bestaat uit vier episodes (een per regisseur) die elk een sociaal geïnspireerd verhaal uit een ander decennium vertellen. Doordat er voor het eerst gebroken werd met de traditionele, escapistische manier van filmmaken, zowel thematisch als stilistisch, wordt deze film algemeen gezien als het startpunt van de zogenaamde 'Taiwanese New Cinema' (vanaf hier: TNC), soms ook 'New Taiwan Cinema' of 'Taiwanese New Wave' genoemd. In het daaropvolgende jaar bevestigde *The Sandwich Man* (1983, Hou Hsiao-hsien, Wang Jen & Zeng Zhuang-xiang) met veel overtuiging de ingezette vernieuwing. *The Sandwich Man*, eveneens een portmanteaufilm, heeft de economische expansieperiode van Taiwan als achtergrond en focust op de miserie en de armoede van de arbeidersklasse. Het relatieve succes van deze eerste films zorgde ervoor dat de TNC zich in de daaropvolgende jaren verder kon ontplooiën. We mogen hierbij niet vergeten dat de TNC slechts een deel van de Taiwanese filmproductie van de jaren tachtig inhield, en dat er daarnaast nog steeds voor het grootste deel sterk commerciële en op entertainment georiënteerde films gemaakt werden.

De politieke factoren die de vernieuwing binnen de Taiwanese cinema mogelijk maakten, mogen echter niet geïsoleerd worden. Zo waren er vanaf het einde van de jaren zeventig een aantal belangrijke industriële factoren die ten grondslag lagen aan de beleidsveranderingen (Dilley, 2007: 34). Er was

een succesvolle videomarkt ontstaan van buitenlandse films, die niet alleen erg goedkoop waren, maar ook vaak illegaal en dus on gecensureerd op de markt verschenen. Ook op bioscoopvlak kenden de Taiwanese films zware concurrentie, voornamelijk uit Hongkong, waar ze met grotere budgetten werkten. Bovendien boden deze films zowel stilistisch als thematisch meer diversiteit dan de Taiwanese films, die nauwelijks geëvolueerd waren sinds de jaren zestig en waarin weinig variatie te vinden viel. De Taiwanese film beleefde met andere woorden een crisis, waardoor de sector, en dus de overheid, gedwongen werd om iets te ondernemen. Daarenboven merkte de Taiwanese overheid op dat de succesvolle Hongkongse filmsector een begunstigend effect had op de ruimere Hongkongse economie (Yip, 2004: 54).

Naast deze politieke en industriële factoren was er ook een breder cultureel klimaat in Taiwan waarbinnen het ontstaan van de TNC dient te worden gezien. Zo gaf Edward Yang in een interview aan dat de Hongkongse New Wave een stimulerende impact had op Taiwanese





filmmakers: 'We thought, if Hong Kong can do it then we can do it' (in Berry, 2005: 277). Ook in de literatuur wordt af en toe gewezen op de gelijkenissen tussen de new wave in Hongkong en die in Taiwan (zie bv. Zhang, 2004: 225), maar de meeste auteurs zijn het erover eens dat het voornamelijk de Taiwanese 'nativist movement' was die als bredere culturele basis voor de TNC diende. Met de nativist movement wordt voornamelijk bedoeld op de herontdekking van een Taiwanese identiteit na

eeuwenlange onderdrukking door vreemde heerschappijen. Deze nativist movement begon al na het einde van de Japanse bezetting van Taiwan, en voornamelijk na het '228 massacre', maar kwam pas tot volle bloei tegen het einde van de jaren zeventig. Toen de nieuwe president erkende dat er geen hoop meer bestond om terug te keren naar het Chinese vasteland, begonnen de Taiwanese zich bijgevolg nog meer toe te leggen op Taiwan zelf. Binnen de literatuur ontstond er een stroming die bekend staat als 'nativist literature'. Mede onder de invloed van deze literatuur vormden elementen van de nativist movement een inspiratiebron voor de TNC-films. Andere belangrijke culturele factoren waren de ontwikkeling van het Golden Horse Filmfestival in Taipei en de nieuwe stroming van critici binnen de Taiwanese filmpers (Wu, 2006: 365). Deze nieuwe critici en enkele tijdschriften speelden een niet te onderschatten rol voor het ontstaan, de bestendiging en de geloofwaardigheid van de TNC (Udden, 2007: 151-2). Dit zijn aspecten die door de meeste auteurs over het hoofd worden gezien bij een bespreking van de TNC, terwijl deze vaak – zoals heel wat voorbeelden uit de filmgeschiedenis bewijzen – van vitaal belang zijn voor de vernieuwing van een cinema binnen een bepaalde regio.

Bloei en kenmerken

Al deze sterk met elkaar verweven factoren in beschouwing genomen mag het duidelijk zijn dat begin jaren tachtig de tijd rijp was voor een herbronning binnen de Taiwanese cinema. Met de portmanteaufilms *In Our Time* en *The Sandwich Man* werd hier een eerste aanzet toe gegeven, en films als *Growing up* (1983, Chen Kunhou) en *That Day on the Beach* (1983, Edward Yang) zorgden ervoor dat de TNC-trein definitief vertrokken was. De twee absolute boegbeelden van de TNC werden al gauw Hou Hsiao-Hsien (*The Boys from Fengkuei*, 1983; *Summer at Grandpa's*, 1984; *A Time to Live and a Time to Die*, 1985; *Dust in the Wind*, 1986; *Daughter of the Nile*, 1987; *A City of Sadness*, 1989) en Edward Yang (*Taipei Story*, 1985; *The Terrorizer*, 1986; *A Brighter Summer Day*, 1991), maar ook cineasten als Wan Jen (*Ah Fei*, 1983; *Super Citizen*, 1986; *Farewell to the Channel*, 1987), Chang Yi (*Jade Love*, 1984; *Kuei-mei, a Woman*, 1986) en Zeng Zhuan-xiang (*Woman of Wrath*, 1985) waren van groot belang. Deze en enkele andere films, die de kern van de TNC uitmaakten, hebben in de eerste plaats met elkaar gemeen dat ze radicaal braken met de tot dan toe gangbare Taiwanese filmtraditie, voornamelijk op thematisch, maar ook op narratief en stilistisch vlak.

Op narratief vlak valt op dat de TNC-films meestal een wat langzaam en contemplatief tempo kennen, met een vaak onsamenhangende of onderbroken verhaalstructuur. Onverwachtse ellipsen



en een fragmentarische weergave van het gebeuren dagen de kijker uit om de fabula te construeren (Dilley, 2007: 36). De TNC wijkt echter niet enkel op narratief niveau van de norm af, ook de gevoerde cinematografie valt onconventioneel te noemen. De camera is vaak zeer statisch en technieken die de dramatiek benadrukken, zoals close-ups of een snelle montage, worden meestal vermeden. Ook het gebruik van long takes en deep focus is typerend, evenals het draaien op locatie en het gebruik van natuurlijk licht (Kellner, 1998: 105). Hoewel het vrij moeilijk is om één filmstijl te beschrijven die in alle TNC-films consistent wordt gehanteerd, kunnen er dus toch een aantal sterk gelijklopende stilistische kenmerken onderscheiden worden. Deze stilistische keuzes werden meestal gemotiveerd door de bekommernis van de TNC-cineasten om het 'echte' Taiwanese leven in beeld te brengen, wat een benadering tot realisme inhoudt die sterk herinnert aan de visie van André Bazin. Door deze drang naar realisme werd er ook vaak met niet-professionele acteurs gewerkt, en werden er opnieuw Taiwanese dialecten in de films gesproken (Chen, 2006: 140).

De drang om films te maken die dichter bij de Taiwanese stonden, komt echter het sterkst tot uiting in de aard van de verhalen die verteld werden, en het is dan ook op thematisch vlak dat de TNC-films de grootste coherentie vertonen. Het is met name de zoektocht naar een Taiwanese identiteit die centraal staat binnen de TNC. Dit is mede ingegeven door de eerder aangehaalde nativist movement, wat zich uiteraard ook vertaalt in enkele adaptaties van werken uit de nativist literature. Zo zijn *The Sandwich Man* en *A Flower in the Rainy Night* (1983, Wang Tong) gebaseerd op verhalen van Huan Chunming, een van de meest prominente figuren uit de nativist literature. Binnen de zoektocht naar een identiteit neemt de exploratie van het eigen verleden vaak een belangrijke plaats in. In heel wat TNC-films komen dan ook belangwekkende gebeurtenissen of periodes uit de Taiwanese geschiedenis aan bod. Een blik op deze geschiedenis verradt dat hieruit geen eenduidige nationale Taiwanese identiteit zal voortkomen, wel integendeel. De opeenvolging van vreemde heerschappijen met elk hun eigen onderdrukingspolitiek, evenals de hedendaagse internationale positie van Taiwan, zorgt voor een Taiwanese identiteit die per definitie verward en zoekend is. In films gebeurt de verbeelding van deze identiteitskwesie op de voor- of achtergrond van het verhaal, maar steeds zonder de kern van de films uit te maken. Het zijn immers de implicaties van de socio-economische en politieke ontwikkelingen op 'het gewone volk' die stevast vanuit een humanistische benadering centraal worden gesteld. De meeste van deze historische films gaan echter niet verder terug in de Taiwanese geschiedenis dan de periode van de Japanse bezetting, of met andere woorden, dan de periode waarin de TNC-filmmakers geboren zijn. Heel wat films situeren zich dan ook in de jaren vijftig tot zeventig, toen de TNC-filmmakers opgroeiden. Zo put Hou Hsiao-hsien voor *A Time to Live and a Time to Die* (1985) voornamelijk uit zijn eigen jeugdervaringen. In deze film focust hij op een Chinese familie die aan het einde van de Chinese burgeroorlog uitgeweken is naar Taiwan, en de manieren waarop de verschillende generaties binnen de familie hiermee omgaan. Het autobiografische aspect weerspiegelt zich ook in het coming-of-agethema (met de daarbij horende groeipijnen) dat zeer dikwijls een prominente plaats opeist in de films. Verscheidene auteurs (Chen, 2006: 140; Hong, 2009: 61-2) stellen dat dit coming-of-agethema gebruikt wordt voor een exploratie



van de Taiwanese maatschappij en geschiedenis, om zo via het persoonlijke een commentaar te geven op grotere sociaal-culturele en politieke ontwikkelingen: *'growing up is only a trope whereby new directors explored the changing Taiwan society'* (Zhang, 2004: 244). De reflectie over een Taiwanese identiteit gebeurt echter niet enkel via historische films, maar evenzeer via hedendaagse films. Ook deze films tonen zich sterk bewust van de snelle socio-economische veranderingen in de Taiwanese maatschappij. Hierbij wordt er veelal gefocust op een verwarde generatie die verloren loopt tussen de traditionele waarden waarmee ze opgroeide en de moderniteit van de hedendaagse samenleving. In deze context wordt er vaak naar Edward Yangs *Taipei Story* (1985) en *The Terrorizers* (2) (1986) verwezen. In deze films wordt door middel van een schets van enkele jonge stadsmensen ingegaan op de vervreemdende en vaak pijnlijke confrontatie met de moderniteit, waarbij aspecten als verveling en bedrog inherent verbonden blijken met de onpersoonlijke grootstad Taipei.

Eerder werden de politieke, economische en culturele factoren geschetst die een klimaat creëerden waarin dergelijke TNC-films konden ontstaan, maar om de vele gemeenschappelijke kenmerken van de TNC-films te verklaren dient ook op de grote mate van kameraadschap tussen de filmmakers gewezen te worden. Zij deelden een gemeenschappelijke visie en stonden in nauw contact met elkaar, wat onder andere tot uiting kwam in het meewerken en –schrijven aan elkaars films (Dilley, 2007: 35). Zo fungeerde Hou Hsiao-hsien als producent voor *Growing Up*, speelde hij de hoofdrol in Edward Yangs *Taipei Story*, en gaf hij zijn huis in onderpand om deze film gefinancierd te krijgen. Deze intense verbondenheid creëerde niet alleen een erg creatieve omgeving, het zorgde er ook voor dat de filmmakers als groep sterker stonden tegenover de overheid. Dat bleek meermaals nodig te zijn, want door de kritische kijk op de Taiwanese maatschappij, geschiedenis en taal bleef de TNC niet vrij van politieke bemoeienissen. De film die de meeste politieke controverse uitlokte was *A City of Sadness* van Hou Hsiao-hsien. Deze met Taiwanese dialecten doorspekte film handelt over de periode van de zogenaamde 'witte terreur' van de Kwomintang eind jaren veertig, en meer specifiek over het '228 massacre' (cf. supra). Tot 1987, toen de krijgswet werd opgeheven, werd elk publiek debat over deze politieke wantoestanden onderdrukt door de overheid, en ook erna bleef het thema grotendeels taboe. Door het succes (eerst internationaal, vervolgens ook in Taiwan zelf) van *A City of Sadness* werd deze stilte echter definitief verbroken, en ook het gebruik van andere talen dan het Mandarijn werd gelegitimeerd door deze film (Berry, 1994: 59). Naast de artistieke prestaties vormt dit doorbreken van taboes en ruimte maken voor onderdrukte meningen misschien wel een van de grootste verdiensten van de TNC.



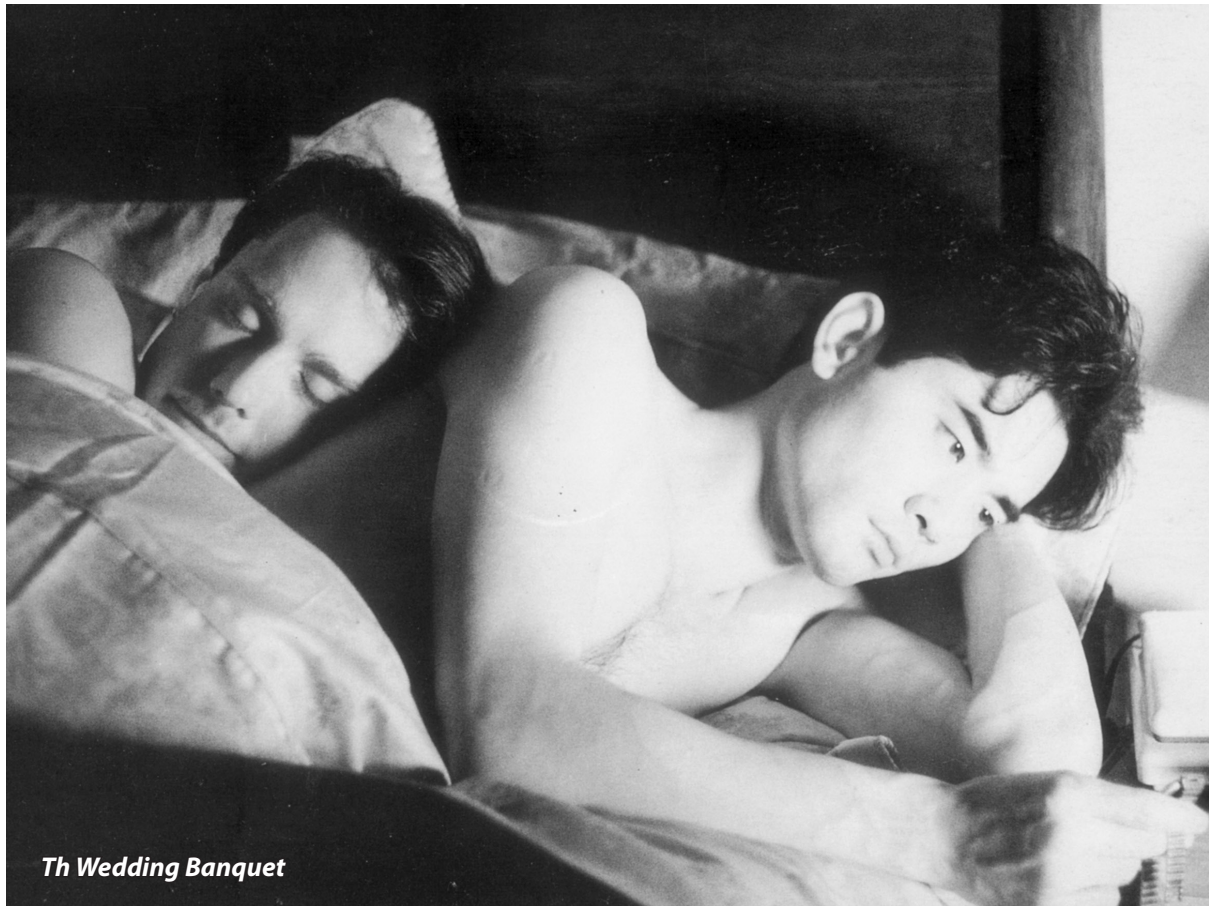
Afloop en erfenis van de Taiwanese New Cinema

Soms wordt *All for Tomorrow* (1988, Chen Kuo-fu & Hou Hsiao-hsien) naar voren geschoven als afsluiter van de kernperiode van de TNC (Chen, 2006: 138). *All for Tomorrow* was een rekruteringsfilm voor de militaire school, gefinancierd door het Taiwanese ministerie van Defensie. Dat enkele kopstukken van de TNC (waaronder Hou Hsiao-hsien) hieraan meewerkten, bracht heel wat kritiek met zich mee. Het bewees immers dat de TNC (deels) in 'het systeem' geïncorporeerd was, wat verscheidene critici ertoe bewoog het einde van de TNC te proclameren. We mogen niet vergeten dat de TNC oorspronkelijk helemaal binnen het systeem begonnen was, met de door de overheidsstudio geproduceerde portmanteaufilms *In Our Time* en *The Sandwich Man*. Toch was de TNC tijdens haar kernperiode een echte alternatieve cinema, die zowel op thematisch, narratief als stilistisch vlak radicaal verschilde van de tot dan toe heersende, door de overheid aangemoedigde, en weinig uitdagende Taiwanese cinema. Een andere reden om het einde van de TNC net voor de jaren negentig te situeren, is omdat toen duidelijk werd dat de TNC-films niet onmiddellijk de meest gepaste formule bleken te bezitten voor binnenlands populair succes. Het overgrote merendeel van het Taiwanese filmpubliek gaf nog steeds de voorkeur aan entertainmentfilms uit Hongkong en Hollywood. Deze economische realiteit had tot gevolg dat heel wat TNC-filmmakers aan de slag gingen binnen de televisie- en reclamesector. Enkel de boegbeelden van de beweging, Hou Hsiao-hsien en Edward Yang, slaagden erin om hun positie binnen de Taiwanese cinema te handhaven. Ook werden de scherpe kantjes van het alternatieve karakter van heel wat Taiwanese films bijgeschaafd. Wat echter wel behouden bleef, was de lokale verankering van veel films, in de eerste plaats door gebruik te maken van plaatselijke verhalen. Edward Yangs *A Brighter Summer Day* (1991) past helemaal binnen dit kader. Deze film kijkt terug naar het Taiwan van de jaren zestig onder een zeer repressieve Kwomintang-regering, wat thematisch volledig in lijn ligt met de TNC. Het is dan ook vrij arbitrair om 1988 als het einde van de TNC te beschouwen, want ook na deze datum werden er nog films gemaakt die onder de noemer TNC kunnen ressorteren, zoals *A Brighter Summer Day*. Toch valt er in deze film een



duidelijke breuk te bemerken met Yangs vorige films, en met de TNC-films uit de jaren tachtig in het algemeen. Met name het gebruik van onconventionele narratietechnieken en cinematografische stijlmiddelen wordt in *A Brighter Summer Day* sterk getemperd, waardoor de film een stuk toegankelijker is dan Yangs voorgaande films. Dit wil echter niet zeggen dat er in de Taiwanese cinema van na de jaren tachtig geen bijzondere cinematografische stijlen meer voorkomen. Zo weet Hou Hsiao-hsien zich tot op vandaag stilistisch sterk te onderscheiden, en wordt hij een van de meesters van de 'Oost-Aziatische long take' genoemd. Dat Hou Hsiao-hsien vanaf de jaren tachtig tot op heden een zo eminente plaats inneemt binnen de Taiwanese cinema, komt niet enkel doordat hij met zijn taboedoorbrekende thema's en aparte filmstijl een centraal figuur was binnen de TNC, maar ook doordat zijn films steeds aanzienlijke internationale erkenning oogst(t)en. De TNC-films werden algemeen beter gesmaakt binnen het internationale filmfestival- en arthousecircuit dan door het Taiwanese publiek, maar toen *A City of Sadness* in 1989 de Gouden Leeuw wegkaapte op het filmfestival van Venetië werd het voorgoed duidelijk dat er een potentiële buitenlandse (festival)markt openlag voor Taiwanese films. Deze markt wordt sindsdien ten volle geëxploreerd, wat nog gestimuleerd wordt door het tekort aan investeringen, de gebrekkige distributie en het ongeïnteresseerde publiek op de Taiwanese thuismarkt (Zhang, 2004: 271-6). Zo won Hou Hsiao-hsien met het laatste deel van zijn zogenaamde Taiwan-trilogie, *The Puppetmaster* (1993), de prijs van de jury in Cannes. Ook zo goed als al zijn volgende films dongen telkens mee naar de Gouden Palm, en kregen talloze andere onderscheidingen op diverse filmfestivals.

Een cineast die in de jaren negentig dankbaar gebruik maakte van de filmfestivaldeuren die door de TNC werden opengesteld voor Taiwanese films, is Tsai Ming-liang. Deze cineast, die met films als *Vive l'Amour* (1994) en *The Wayward Cloud* (2005) garant staat voor een uitpuring van de statische of zeer langzaam bewegende long take, ontpopte zich al gauw tot een rasechte festivalfavoriet. Het zijn echter niet enkel de films zelf die de wereld rondreizen via filmfestivals en het arthousecircuit, ook cineasten en andere filmlui steken steeds vaker de grenzen over, en daarnaast worden er ook meer en meer coproducties met andere landen gerealiseerd. Voorbeelden hiervan zijn *Café Lumière*



The Wedding Banquet

(2003), een Japanse productie waarin Hou Hsiao-hsien hommage brengt aan de Japanse grootmeester Yasujiro Ozu, *Lust, Caution* (2007, Ang Lee), dat een coproductie was tussen Taiwan, China en Hongkong, en de Franse films *Le voyage du ballon rouge* (2007) en *Visage* (2009) van respectievelijk Hou Hsiao-hsien en Tsai Ming-liang. Concepten als trans- en internationalisering staan met andere woorden centraal in de Taiwanese cinema van de laatste twintig jaar. Hierdoor wordt het concept van een 'Taiwanese cinema' op zich vrij problematisch, wat een discussie is die voor zowat alle 'nationale cinema's' opgaat (3). Een cineast die in deze context als exemplarisch geldt, is Ang Lee. Begin jaren negentig maakte Lee zijn eerste films, waaronder *The Wedding Banquet*, waarvoor hij in 1993 de Gouden Beer in Berlijn ontving. Door te focussen op de culturele en generatieconflicten binnen families werd het thema van de identiteitscrisis geëxploreerd, zoals ook het geval was bij heel wat TNC-films. Ang Lee kan echter niet in dat hokje gestoken worden, een film als *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000) staat bijvoorbeeld lijnrecht tegenover de TNC-traditie. Deze film is echter wel typisch Taiwanees en wist het genre van de wuxiafilm nieuw leven in te blazen en internationaal bekend te maken. Verder is er uiteraard het feit dat hij een van de weinige Aziaten is die een succesvolle carrière in Hollywood wist op te bouwen (Marchetti, 2009).

Door het internationale succes van nieuwkomers als Ang Lee, Tsai Ming-Liang en andere cineasten, evenals van oudgedienden als Hou Hsiao-hsien en Edward Yang, werd Taiwan in de jaren negentig definitief op de filmkaart geplaatst. Hierdoor werd er al gauw gewag gemaakt van een soort tweede New Wave binnen de Taiwanese filmgeschiedenis. Deze benaming is echter misleidend, want van een echt coherente beweging zoals het geval was bij de TNC is hier immers geen sprake meer. Het gaat hier meer om enkele individuele cineasten die zich elk op hun eigen manier weten te onderscheiden op de internationale filmmarkt. Wel lijkt vast te staan dat de Taiwanese New Cinema een bepalende wegbereider is geweest, zowel structureel als inhoudelijk, voor deze artistieke opleving van de Taiwanese cinema.

Voetnoten

- (1) Er werd voor gekozen om met de internationaal meest gebruikte filmtitels te werken, en dus niet met de titels in de originele taal.
- (2) *The Terrorizers* werd door de postmoderne theoreticus Fredric Jameson (1994) gecanoniseerd en geldt daardoor als een mijlpaal binnen de TNC. Jameson stelt dat het open einde van *The Terrorizers* duidelijk de postmoderne verwerping van enige interpretatieve diepte aanhangt, en dat de film dan ook gelezen kan worden als een spel van symbolen zonder diepere betekenis. Er is echter heel wat kritiek gekomen op deze interpretatie (zie bv. Davis & Chen, 2007: XV; Hitchcock, 2009: 238), en ook wij kunnen ons meer vinden in de modernistische analyse van Douglas Kellner (1998: 113).
- (3) Voor de discussie rond (trans)nationale Taiwanese cinema, zie onder andere Berry en Farquhar (2001), Berry (2005), Berry (2006, 2008: 1-2), Browne, Pickowicz, Sobchack en Yau (1994), Feng, Marchetti en Tan (2009), Lu (1997), Yoshimoto (2006: 254-8) en Zhang (2004: 1-3).

Literatuur

- Berry, C. & Farquhar, M. (2001). From National Cinemas to Cinema and the National: Rethinking the Rational in Transnational Chinese Cinemas. *Journal of Modern Literature in Chinese*, 4 (2), 109-22.
- Berry, C. & Lu, F. (Eds.) (2005). *Island on the Edge. Taiwan New Cinema and After*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Berry, C. (1994). A Nation T(w/o)o. Chinese Cinema(s) and Nationhood(s). In W. Dissanayake (Ed.), *Colonialism and Nationalism in Asian Cinema* (pp. 42-64). Bloomington (IN): Indiana University Press.
- Berry, C. (2006). From National Cinema to Cinema and the National: Chinese-language Cinema and Hou Hsiao-hsien's 'Taiwan Trilogy'. In V. Vitali & P. Willemsen (Eds.), *Theorising National Cinema* (pp. 148-57). Londen: British Film Institute.
- Berry, C. (Ed.) (2008). *Chinese Films in Focus II*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Berry, M. (2005). *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*. New York (NY): Columbia University Press.
- Browne, N., Pickowicz, P. G., Sobchack, V. & Yau, E. (Eds.) (1994). *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chen, K. (2006). Taiwan new cinema, or a global nativism? In V. Vitali & P. Willemsen (Eds.), *Theorising National Cinema* (pp. 138-47). Londen: British Film Institute.
- Davis, D. W. & Chen, R. R. (Eds.) (2007). *Cinema Taiwan. Politics, Popularity and State of the Arts*. Abingdon: Routledge.
- Davis, D. W. & Yeh, E. Y. (2005). *Taiwan Film Directors: a Treasure Island*. New York (NY): Columbia University Press.
- Dilley, W. C. (2007). *The Cinema of Ang Lee: the Other Side of the Screen*. Londen: Wallflower Press.
- Feng, P. X., Marchetti, G. & Tan, S. (Eds.) (2009). *Chinese Connections: Critical Perspectives on Film, Identity, and Diaspora*. Philadelphia (PA): Temple University Press.
- Hitchcock, P. (2009). Taiwan Fever? Tsai Ming-Liang and the Everyday Postnation. In P. X. Feng, G. Marchetti & S. Tan (Eds.), *Chinese Connections: Critical Perspectives on Film, Identity, and Diaspora* (pp. 234-248). Philadelphia (PA): Temple University Press.
- Hong, G. (2009). Island of No Return: Cinematic Narration as Retrospection in Wang Tong and New Taiwan Cinema. In O. Khoo & S. Metzger (Eds.), *Futures of Chinese Cinema: Technologies and Temporalities in Chinese Screen Cultures* (pp. 57-72). Chicago (IL): The University of Chicago Press.
- Jameson, F. (1994). Remapping Taipei. In N. Browne, P. G. Pickowicz, V. Sobchack & E. Yau (Eds.), *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics* (pp. 117-50). Cambridge: Cambridge University Press.
- Kellner, D. (1998). New Taiwan Cinema in the '80s. *Jump Cut*, 42, 101-115.
- Lu, S. H. (Ed.) (1997). *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Marchetti, G. (2009). Hollywood and Taiwan. Connections, Countercurrents, and Ang Lee's Hulk. In S. Tan, P. X. Feng & G. Marchetti (Eds.), *Chinese Connections: Critical Perspectives on Film, Identity, and Diaspora* (pp. 95-108). Philadelphia (PA): Temple University Press.
- Udden, J. (2007). Taiwan. In M. Hjort & D. Petrie (Eds.), *The Cinema of Small Nations* (pp. 23-42). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Wu, I. (2006). The Taiwanese New Cinema. In D. Eleftheriotis & G. Needham (Eds.), *Asian Cinemas: a Reader and a Guide* (pp. 364-8). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Yip, J. (2004). *Envisioning Taiwan. Fiction, Cinema and the Nation in the Cultural Imaginary*. Durham (NC): Duke University Press.
- Yoshimoto, M. (2006). National/International/Transnational: the Concept of Trans-Asian Cinema and the Cultural Politics of Film Criticism. In V. Vitali & P. Willemsen (Eds.), *Theorising National Cinema* (pp. 254-61). Londen: British Film Institute.
- Zhang, Y. (2004). *Chinese National Cinema*. New York (NY): Routledge.